

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REVISITER LA SYMBOLIQUE DES CLICHÉS DE LA CULTURE DE MASSE  
NORD-AMÉRICAINE : APPROPRIATION ET DÉTOURNEMENT D'IMAGES  
ET D'OBJETS À TRAVERS LE DESSIN ET LA SCULPTURE PAR APPROCHE  
CRITIQUE ET DÉLINQUANTE FACE AU STATUT DE L'ŒUVRE.

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

LOUIS BOUVIER

MAI 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

J'aimerais remercier :

Ma famille, pour avoir été présente durant les moments cruciaux ;

Tous les techniciens de l'EAVM spécialement Alexis, Dany, Gilles et Véronique  
pour m'avoir transmis leur savoir infini ;

Tous les appareilleurs qui sont effectivement de vrais maîtres de l'apparition ;

Les ateliers de l'UQAM, surtout pendant l'été ;

Bernard Culaire ;

Tous les professeurs de ÉAVM que j'ai eus la chance de côtoyer lors de mon  
baccalauréat et de ma maîtrise ;

Mon directeur de recherche Gwenaël Bélanger qui a su poser les bonnes questions ;

Et surtout un gros merci à tous mes amis et collègues qui ont su être patients avec  
mes jokes plates durant toutes ces années.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1: COPIE DU RÉEL.....	3
1.1. <i>Mimèsis</i> .....	3
1.2 Artiste copieur de la vie. ....	5
1.2 DESSIN.....	10
1.2.1 Représentation du réel .....	10
1.2.2 Photoréaliste .....	12
1.2.3. Mon rapport avec la photographie .....	13
1.3 SCULPTURE.....	14
1.3.1. Empreinte du réel par moulage .....	14
1.3.2. Rôle des objets .....	16
1.3.3. Type/choix des objets.....	17
1.4. Emprunt : Appropriation et détournement .....	19
1.4.1. Appropriation .....	21

1.4.2. Détournement .....	22
CHAPITRE 2 : ASSEMBLAGE .....	24
2.2. Connu et inconnu. ....	28
2.3. Assemblage comme montage anachronique .....	29
2.4. Anachronisme et ironie.....	31
CHAPITRE 3 : ATELIER ET EXPOSITION FINALE .....	33
3.1.1. Méthode heuristique .....	33
3.1.2 Chaîne opératoire .....	34
3.1.3. Transgression des techniques .....	35
3.2. Tout n'est pas un sandwich : exposition finale .....	36
3.2.1. Retour sur les expositions présentées durant ma scolarité.....	36
3.2.2. Contenu de l'exposition finale .....	37
3.2.3. Problématique et enjeux .....	39
CONCLUSION .....	41
BIBLIOGRAPHIE .....	44

## LISTE DES FIGURES

TV Diner sur paysage, 2013. Crayon de bois et plomb sur papier, 135 x 260 cm. .....	46
DRAG N' DROP ou les militants pour la porosité. Plomb, papier, plastique et bois, dimension variable.....	47
Der Teufel scheibt immer auf den größten Haufen (Ça sonne bien un titre en allemand), 2015. Pastique, bois et tissu. Dimension variable. ....	48
Encore une autre déclinaison, 2015. Plomb, papier, céramique et bois. Dimension variable. ....	49
Si vous n'aimez pas la plage, 2015. Papier fait main avec papillons et feuilles d'arbres et impression sérigraphique Dimension 65 x 80 cm. ....	50
A.W.A. (Amphore With Attitude), 2015. Céramique sous plexiglass. Dimension variable.....	51

## RÉSUMÉ

La maîtrise se clôture dans un climax mariant l'écriture du mémoire et la préparation d'une exposition finale. Il faut savoir habilement jongler avec les deux. Lorsque j'ai commencé la rédaction, de nombreux concepts paraissaient primordiaux. Au fil de l'écriture et de la lecture, j'ai décidé de me détourner de certains enjeux, pour me concentrer sur les fondements significatifs de mon travail artistique. J'ai donc préféré élaborer un discours simple et limpide qui illustre les assises de ma pratique.

Pour ce faire, j'ai séparé le mémoire en trois parties. Premièrement, je me concentrerai sur l'explication des concepts de *mimèsis* et de copie. Dans cette section, je détaillerai comment je procède par appropriation d'images avec le dessin et par détournement d'objets avec le moulage. Ces deux aspects de ma pratique sont vraiment les éléments déclencheurs, ils sont, en quelque sorte la base de mon travail. Je ferai aussi une brève définition de la nature des images et objets que j'emprunte du réel. Dans un deuxième temps, je parlerai de la stratégie de l'assemblage, technique importante qui me permet de faire le montage par association de plusieurs références et citations. Mon but est de faire émaner de l'œuvre d'art un propos personnel, parfois critique, parfois ironique. Mais ce propos reste toujours ouvert à une multitude de lectures différentes selon la culture du spectateur. Troisièmement, je ferai un rapide survol de ma méthode heuristique de travail en atelier et de la manière de procéder par juxtaposition et superposition de fragments. Je finirai en mentionnant mes intentions avec mon exposition finale.

## INTRODUCTION

Avant de commencer ma scolarité de maîtrise, mes considérations artistiques tournaient autour des enjeux de représentation. Avec le médium du dessin, je voulais arriver à une copie conforme de la réalité photographique. Mes thèmes tournaient autour de l'emprunt et de la citation, j'étais alors influencé par des courants artistiques comme le Pop Art et la photographie documentaire.

Mon dessin est parti d'une ligne contour dans la veine de l'illustration typique pour devenir techniquement plus riche, jusqu'à mimer le réalisme photographique. Or, cette facilité technique que me procure ma maîtrise du dessin réaliste a peu à peu rendu ce médium moins intéressant dans ma pratique.

Mon travail artistique a toujours évolué au travers des défis techniques qui me permet d'arriver à mes fins, c'est-à-dire à matérialiser une idée dans une œuvre. Depuis quelques années, j'envisage la création d'œuvres supportées par une pratique sculpturale. Or je n'avais pas, avant mon arrivée à la maîtrise, les outils techniques et les ressources matérielles nécessaires pour les réaliser. Mon but premier était d'obtenir le savoir-faire manuel du moulage et les assises techniques d'une pratique en sculpture mais aussi de développer un savoir intellectuel autour des nouveaux enjeux et défis que peut amener la sculpture dans ma pratique.

Avec le dessin, une fois la question du défi technique évacuée, ce qui devient primordial est le choix des représentations. Ce choix est tout aussi important dans le type de travail que le moulage permet. J'ai eu deux années pour questionner ces médias, mes recherches en atelier m'ayant permis de travailler et de réfléchir ces deux techniques conjointement. En écrivant ce texte, j'ai cerné conceptuellement les



enjeux de ces deux stratégies : la représentation et l’empreinte, essentiels dans mon travail. Ils m’aident à illustrer ma vision empirique du réel, et me permettent de faire un pastiche des choses qui m’entourent.

Les fondements de ma pratique sont principalement issus de l’*emprunt* à la réalité, soit par appropriation d’images ou détournement d’objets. Par la stratégie de la copie, à travers mon processus de création, je produis l’empreinte (moulage) et la représentation (dessin) des choses qui m’entourent, dans le but d’utiliser cette réalité quotidienne comme catalyseur pour ma vision artistique. Le chapitre suivant décrit ma mobilisation de certains enjeux de la copie, technique déjà largement répandue dans le monde de l’art.

## CHAPITRE 1 : COPIE DU RÉEL

### 1.1. *Mimèsis*

La *mimèsis* se définit dans l'art à travers le concept d'idéalisation du monde qui nous entoure par imitation de celui-ci. La *mimèsis* est la transposition de la nature à travers l'agilité de l'artiste. Je fais mienne la définition de Catherine Nadon dans son mémoire intitulé *Le rôle de la mimèsis dans les théories critiques de l'art contemporain* :

La *mimèsis*, dans la sphère artistique, prescrit une représentation idéalisée du monde naturel. L'œuvre produite sous cette notion doit être empreinte de vraisemblable et de reconnaissable. Pour ce faire, elle doit s'arrimer aux éléments empiriques. Autrement dit, le spectateur qui se place devant l'œuvre propre à la *mimèsis* décortique ce qu'il voit et construit des liens avec l'univers qui l'entoure.<sup>1</sup>

La *mimèsis* est, en quelque sorte, la copie du réel par virtuosité. On ne peut pas simplement traduire *mimèsis* par imitation, car au fond l'imitation pure relève d'une copie mécanique, tandis que que la *mimèsis* est davantage une imitation créatrice de la réalité. Prenons l'exemple du sculpteur classique capable de faire un portrait à même la pierre qui transcende la simple ressemblance en y ajoutant sa « touche ». Cette « touche » ou « style » vient de l'habileté technique que l'artiste a acquis au fil du temps, en d'autre mot : sa *virtuosité*. Contrairement à une numérisation tridimensionnelle du même modèle qui serait ensuite imprimé avec une technologie 3D, on parlerait ici davantage d'une copie par imitation froide et mécanique.

---

<sup>1</sup> NADON, C, (2009). *Le rôle de la mimèsis dans les théories critiques de l'art contemporain*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal. p.26

Il est primordial de sélectionner avec attention la forme, l'objet ou le personnage qui sera élevé au niveau d'art. C'est au niveau du choix du sujet qu'on amorce le début du travail de création comme l'écrit George Didi-Huberman dans son livre *Ressemblance par contact : L'art d'imiter amène inévitablement vers l'art de choisir*.<sup>2</sup>

Par *mimèsis*, mes œuvres sont toutes liées au concept de copie du réel. À la fois par *représentation* avec le médium du dessin ou par *empreinte* avec la technique du moulage. Ces deux approches s'inspirent de ce qui nous entoure, tant dans l'environnement naturel que dans les éléments artificiels de la vie contemporaine. Il est important de mentionner que le concept de *mimèsis* devient indissociable du concept de copie.

La copie est une manière de transmettre un nouveau sens aux images et aux objets déjà existants. D'une inspiration post-Benjamin, mon approche de la copie prend la forme d'un acte critique permettant de remettre l'*aura* dans les objets quotidiens produits mécaniquement. Voici une citation tirée de l'essai célèbre de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* :

... à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme ; sa signification dépasse le domaine de l'art. On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve,

---

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN. Georges, *La ressemblance par contact, archéologie anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les éditions de minuit, 2008, p.155.

elle actualise l'objet reproduit.<sup>3</sup>

La position de Benjamin repose sur le fait que la reproductibilité technique estompe l'*aura* des œuvres. De mon côté, je fais le contraire, je prends des images ou des objets produits en séries, sans aura, pour leur en insuffler une. Donc en calquant des formes, des images ou des objets appartenant au réel, j'élabore un discours critique face à la copie et l'original ainsi qu'entre le réel et le simulacre.

## 1.2 Artiste copieur de la vie.

Avant l'invention de la photographie, la diffusion des œuvres d'art se faisait par le biais des gravures, ces reproductions étaient le travail de copistes, ceux-ci traduisaient en noir et blanc les chefs d'œuvre des grands maîtres pour ensuite permettre leur diffusion. Le copiste ne pouvait logiquement pas exécuter de copie parfaite, à cause du changement d'échelle et de la transcription vers un nouveau médium, il avait pour mission de rendre une copie la plus proche possible de l'original.

En étudiant de près ces reproductions, on peut voir les choix que les copistes ont été obligés de faire durant leur travail. Ici l'arrière-plan est réduit à un dégradé de couleur, là le visage d'un personnage est schématisé en seulement quelques lignes. Ces choix contraignants dénaturent, en quelque sorte, l'œuvre représentée pour en créer une seconde, celle-ci imprégnée d'un potentiel de schématisation qui apparaît par simplification. Certaines de ces copies servaient de nouvelles sources pour les copistes suivant, entraînant une perte de détails vis-à-vis de l'œuvre originale. L'interprétation de l'œuvre par les copistes entraînait alors la disparition de certaines

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p.276.

parties de l'original, tout comme l'apparition d'incongruités, notamment au niveau des proportions.

Devant certains détails difficiles à cerner, le copiste doit trancher pour ne pas qu'il y ait d'ambiguïté, il représente alors en imaginant ce qui peut avoir du sens dans cette nouvelle « œuvre ». La relation que ces copies ont avec leurs référents bascule de la mimétique vers une certaine forme d'originalité. On peut aisément se référer à Rosalind Krauss qui illustre ce deuxième niveau qu'amène la copie dans *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes* :

Le copiste n'est pas seulement l'esclave de l'imitation : il peut parfois devenir le maître de l'invention. Devant trancher dans certains cas ambigus ... , il imagine la lecture qui pourrait faire sens – et c'est cette nouvelle lecture qu'il dessine.<sup>4</sup>

Mon travail est loin de celui des copistes. Mes dessins sont bien des reproductions de photographie, mais le référent photographique est plutôt une source d'inspiration qu'une œuvre à copier. Le propos initial de l'image sélectionnée est soustrait, voire dénaturé ce qui entraîne ainsi une seconde perte d'information. En m'appropriant l'image, je m'approprie par le fait même sa légende, mais celle-ci n'est pas présentée au public. Son référent initial reste donc dans l'ordre du secret, intimement relié à mon choix d'image et à mon processus de création.

L'abstraction formée par la perte d'information chez les copistes est contraire à la création d'information dû à l'augmentation d'échelle. Les copistes fonctionnent par perte d'information, tandis que de mon côté je crée de la surface, j'augmente l'échelle de l'image *maîtresse* pour en faire un dessin de grand format. En cela mon travail

---

<sup>4</sup> KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993. P.208

recoupe ce dont parlait Benjamin en parlant de l'agrandissement au cinéma :

Le rôle de l'agrandissement n'est pas simplement de rendre plus clair ce que l'on voit « de toute façon », seulement de façon moins nette, mais il fait apparaître des structures complètement nouvelles de la matière.<sup>5</sup>

Comme mentionné, le changement de taille fait apparaître de la surface. Dans mon cas avec le dessin cette surface doit être remplie avec du crayon, d'où l'importance des décisions prises lors de la reproduction : le choix de mettre ou d'enlever un détail, le choix des différentes valeurs de gris, le choix d'un nouveau cadrage ou le choix des teintes de couleurs. La transcription de la photographie (mécanique) vers le dessin (manuelle) transforme l'image référence vers l'œuvre unique.

Par cette comparaison avec le travail du copiste, je souligne une différence majeure : là où le copiste fabrique une image documentaire, je reproduis une image pour en faire une œuvre à part entière. Avec mon travail du dessin nous parlons d'avantage d'appropriation que de reproduction, la différence se trouve dans la finalité, mon but est de faire une œuvre d'art contemporaine et non pas un simple fac-similé.

Le rapport contemporain à l'œuvre d'art se fait en grande partie par l'entremise de sa documentation : nous consommons la photographie de l'œuvre. Bien sûr, nous allons dans les galeries et les musées, mais des nouvelles plateformes nous permettent de consommer des expositions qui se déroulent dans d'autres pays. Que ce soit par l'intermédiaire d'Internet, de livres, de blogues ou de revues, le rapport à l'œuvre est en train d'évoluer et l'*aura* de l'œuvre unique se mue tranquillement en quelque chose d'autre. Comme le démontre Susan Sontag dans son livre *Sur la photographie* :

De plus, bien qu'aucune photo ne soit un original au sens où un tableau

---

<sup>5</sup>BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 199. P.305

en est toujours un, il existe une grande différence qualitative entre ce que l'on pourrait appeler les originaux (les tirages effectués à partir du négatif original au moment où la photo a été prise, c'est-à-dire au même point de l'évolution de la technologie photographique) et les générations suivantes de tirages de la même photo. (La forme sous laquelle la plupart des gens connaissent les photographies célèbres par les livres, les journaux, les magazines etc. est celle de photographie de photographie ; les originaux, que l'on a peu de chances de voir hors des musées et des galeries, offrent à l'œil des plaisirs qui ne sont pas reproductibles.)<sup>6</sup>

Pour moi, le fait de dessiner des photographies souligne cette question de l'œuvre unique. En effet, reproduire le plus fidèlement possible une photographie à notre époque pourrait paraître archaïque, voir désuet. Un phénomène intéressant qui vient souligner cette tension entre œuvre et document apparaît lorsque je prends, pour des fins d'archivages, des photographies de mes dessins. Face à la reproduction de deuxième degré, le doute subsiste, mais lorsque l'on est devant le dessin original, sa nature est claire. Lorsque je travaille en atelier, je garde en tête ce rapport de perception ambigu entre l'œuvre unique et la documentation de l'œuvre.

La copie joue aussi un rôle important dans mon travail de sculpture mais sous une autre forme, puisque je copie littéralement les objets réels. Davantage que la représentation, le moulage permet l'empreinte. Dans le mot « empreinte », il y a « emprunt », terme qui illustre bien l'extirpation des objets moulés du continuum de la réalité. Par le moulage, ces objets deviennent *doubles*. À ce moment, le référent de l'objet initial reste collé à l'œuvre et en est ainsi indissociable. Comme le mentionne une fois de plus Catherine Nadon qui s'approprie une citation de Kessler:

Si l'imitation en art tient compte des différents traits de l'original, elle se garde de produire un simple miroir de la réalité, un simple double. Mathieu Kessler s'exprime de la sorte sur l'imitation : « La copie,

---

<sup>6</sup> SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Éditions du Seuil, France, 2008. p.193.



nommée icône (*eikon*) par Platon, marque ainsi immédiatement sa disparité de forme avec le modèle dont elle doit cependant partager le fonds commun.<sup>7</sup>

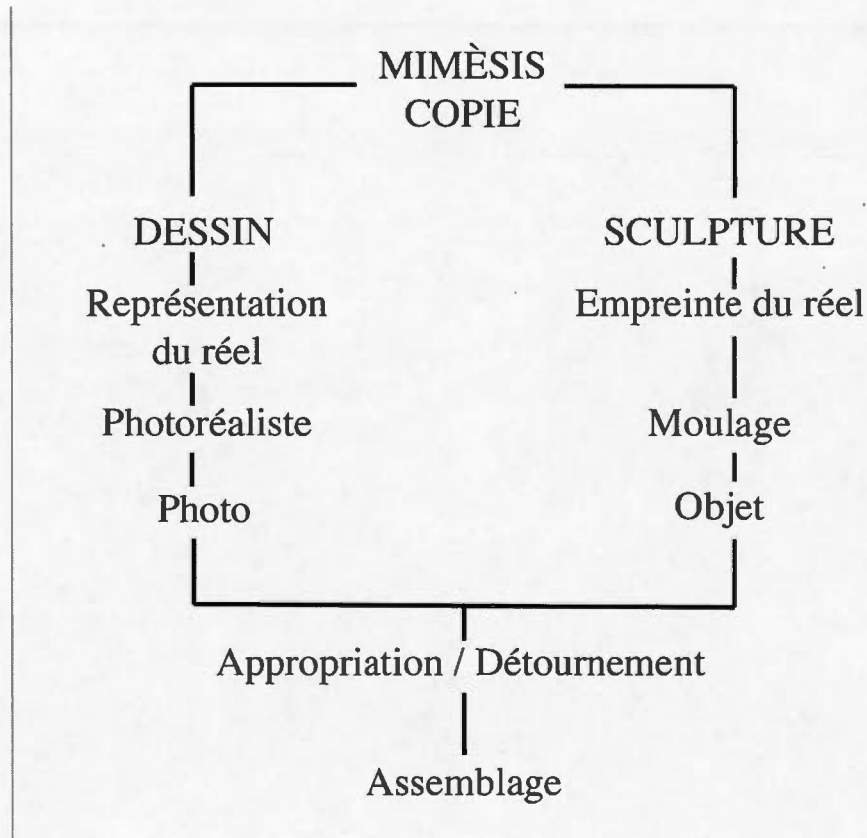
La copie fonctionne dans mon travail à deux niveaux : premièrement, avec le dessin, la copie est de l'ordre de la représentation du réel, davantage par *mimèsis* ; ensuite avec la sculpture (par moulage), la copie fonctionne par empreinte du réel, double de la réalité. L'empreinte transmet de manière physique, différemment du dessin qui fonctionne de manière optique.

Le schéma suivant illustre les sous-divisions que présentent les concepts de la *mimèsis* et de la copie dans mon travail artistique. Il y a deux axes principaux : le bidimensionnel et le tridimensionnel, amenant chacun ses propres questionnements. D'un côté avec le dessin qui est centré sur l'image et l'appropriation photographie ; de l'autre la sculpture par le moulage qui permet l'empreinte et le détournement des objets.

---

<sup>7</sup> NADON, C, (2009). *Le rôle de la mimèsis dans les théories critiques de l'art contemporain*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal. P. 27.





## 1.2 DESSIN

### 1.2.1 Représentation du réel

Dans cette partie, je tâcherai d'analyser ma pratique du dessin, essentiellement basée sur la reproduction d'images photographiques. Souvent réalisés en grands formats, ces dessins appartiennent à la famille du photoréalisme. Nuance importante, je ne cherche pas à copier le réel, mais plutôt l'effet photographique. La photographie n'est pas le sujet de l'œuvre, mais plutôt la source d'inspiration, la matière première, le point de départ.

Cette nouvelle perception, issue de ma technique du dessin, amplifie le point de

friction créé par le mariage entre réalité et fiction. Ce frottement né de la rencontre entre le médium photographique et le dessin modifie la perception de la nature initiale de la photo tout en transfigurant certaines spécificités du médium photographique. Ici, je veux souligner le cadrage et surtout l'aplanissement de l'image qu'opère le procédé de capture du réel, mon regard sur les photos que je m'approprie fonctionne de la même manière que l'objectif du photographe, elle capte et transforme la réalité.

Ainsi une nouvelle manière de voir le réel est permise par le dessin. La nouvelle réalité de l'image dessinée est aussi importante que ce qui est présent sur la photo de référence. Avec le dessin travaillé dans l'atelier, un territoire se crée : celui de la représentation. Comme le mentionne Tieghem, dans son livre *Hyperréalisme, Maîtres Américains & Européens* :

Toute représentation de la réalité est un simulacre. C'est pourquoi la réalité est une fiction. Lorsqu'un peintre projette une photo sur la toile et peint ensuite la photo projetée, il ne traduit en fin de compte que la fiction de la réalité qu'il a revue et revécue, qu'il a pensée et travaillée.<sup>8</sup>

Ce que je trouve important dans cette citation c'est le passage de la réalité à la fiction par l'acte du dessin, le fait de représenter une photographie évacue son côté réel et y imprègne le concept de *mimèsis*.

De plus, l'agrandissement de chaque détail nous place devant une seconde nature plastique. Le fait de rendre une image plus grande que nature amène l'image dessinée vers l'illusion, qui hypnotise face à son caractère surnaturel. Contrairement à la photographie qui est un procédé mécanique, le dessin photoréaliste transcende le

---

<sup>8</sup>TIEGHEM, Jean-Pierre van, *Hyperréalisme maîtres américains & européens*, Brachot, Bruxelles, 1973. p.23

banal par le travail manuel de l'artiste. Une vision romantique liée à la virtuosité s'imprègne dans cette nouvelle représentation, le fait main est alors perceptible et accentue la sensibilité qui émane de l'œuvre.

### 1.2.2 Photoréaliste

Je préfère qualifier mes dessins de photoréalistes plutôt que d'hyperréalistes. Pour moi le préfixe « hyper » renvoie trop au surnaturel, à une métaréalité. Je cherche à me rapprocher le plus possible du réalisme photographique et non de l'hyperréalité. Ici il est important de faire la distinction entre ces deux courants consubstantiels. Les adeptes du mouvement hyperréaliste utilisent la photographie comme référence pour bâtir une œuvre encore plus détaillée. Dans leur appropriation de la photographie, ils incluent souvent une narration, amenant le réalisme vers un côté plus émotif. Les artistes photoréalistes de leur côté imitent la photographie, « *en omettant ou en faisant abstraction de certains détails pour maintenir une approche cohérente d'ensemble de la conception picturale* »<sup>9</sup>. Selon moi, le photoréalisme sert davantage à donner une nouvelle vie, un regard unique à une image banale issue de la vie courante. Le réalisme en art est un idéal et non un fait objectif, car dès que l'image est choisie et créée elle se transforme par l'intermédiaire de l'artiste et de sa vision.

Le lien tangible existant entre photographie et dessin réaliste se situe dans la facilité de compréhension des éléments constitutifs de la représentation. Prenons comme exemple le dessin d'un coucher de soleil : tout le monde a vu une telle scène, tout le monde peut se référer à son expérience. La qualité du dessin est alors jugée par rapport à l'archétype du coucher de soleil, celui-ci est inséparable de la ressemblance

---

<sup>9</sup> Histoire de l'hyperréalisme / Dossier art. Récupéré de <http://www.hyperrealisme.net/histoire.html>

étroite se trouvant entre la copie et le modèle. Comme le mentionne Jean Lacoste avec cette courte citation : « Les choses sont, autant qu'il est possible, ce qu'elles doivent être. Telle est l'interprétation grecque de la beauté. »<sup>10</sup>

Ici, il clarifie simplement le concept de représentation du réel, le dessin photoréaliste est réussi s'il mime le réel, il faut que le spectateur comprenne l'image aussi rapidement qu'il peut le faire avec une photo ou encore avec la réalité. La représentation est alors liée à l'idée de ressemblance : « Or, cette identité est imprécise, imaginaire même, au point que je puis continuer à parler de "ressemblance", sans avoir vu le modèle. »<sup>11</sup>

Ici Barthes parle d'un portrait de sa mère quand elle était jeune, la photo d'une enfant qu'il n'a jamais connu mais qu'il qualifie tout de même *de ressemblant*. Mes dessins fonctionnent de la même manière, on a l'illusion que l'œuvre copie parfaitement la réalité, on a la certitude du « ça-a-été » photographique, sans en avoir la preuve.

### 1.2.3. Mon rapport avec la photographie

Je collectionne les encyclopédies illustrées, les revues de photographies, les ouvrages de référence photographique ainsi que les livres et documents contenant des images photographiques. Lorsque j'ai une idée de dessin, par exemple un arbre, je cherche dans mes archives personnelles l'image la plus proche de ma vision archétypale d'un arbre. L'inverse arrive également, je peux parcourir un document et être instinctivement attiré par une photographie, qui va m'inspirer et me pousser à l'utiliser pour un dessin. La sélection photographique s'effectue de manière très

---

<sup>10</sup>LACOSTE, Jean, *Qu'est-ce que le beau ? : les aventures de l'esthétique*, Borduas, Paris, 2003. P. 14

<sup>11</sup>BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahier du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980. p. 157

personnelle, selon mes propres critères d'appréciation, comme en parle Barthes dans *La chambre claire* :

Dans ce désert morose, telle photo, tout d'un coup, m'arrive ; elle m'anime et je l'anime. C'est donc ainsi que je dois nommer l'attrait qui la fait exister : une animation. La photo elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux photos « vivantes ») mais elle m'anime : c'est ce que fait toute aventure.<sup>12</sup>

Les photographies que j'utilise sont toujours anonymes, elles ne sont pas des œuvres d'artistes mais plutôt des images d'illustration. En m'appropriant l'image, dont je ne suis pas l'auteur, j'annule la manifestation du « je » présent initialement dans le médium photographique. Lorsqu'un photographe capte une image sur le vif, il est toujours présent devant la scène avec sa caméra. Quand je dessine une photo, je ne me trouve pas devant l'action, je ne vois pas le hors-champ auquel le photographe a accès avant et après la captation de la réalité. La représentation de l'image en dessin n'est plus la preuve du « j'y étais » mais plutôt une transformation de la réalité engendrée par le travail d'atelier combinant la virtuosité technique et le choix des images. Le « ça-a-été » du réel photographique se mute vers le « ça-a-peut-être-été » de la fiction issue du dessin.

### 1.3 SCULPTURE

#### 1.3.1. Empreinte du réel par moulage

Dans mon travail de sculpture, le moulage est la principale technique que j'utilise pour faire l'empreinte du réel. Cette technique permet la copie parfaite du modèle initial. Le fait de mouler un objet et d'en sortir une copie identique produit une

---

<sup>12</sup>BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahier du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980. P39

relation de décalcomanie entre le signifiant et le signifié. Comme le précise Didi-Huberman dans le livre *La ressemblance par contact* :

Or, l’empreinte exclut toute distance à son référent, puisqu’elle a précisément besoin de l’adhérence pour opérer. De même, le contact suppose la réduction, l’écrasement de toute médiation. Enfin, la forme « empreintée » s’obtient *à l’aveugle*, dans l’intériorité inaccessible du contact entre la matière-substrat et sa copie en formation.<sup>13</sup>

En continuant dans cette réflexion, le nouvel « objet artistique », provenant du moulage est *emprunté* au continuum de la réalité par adhérence. Le moule devient le négatif de l’objet, alors tout objet issu de ce négatif devient un positif. Celui-ci étant la copie identique de l’initial gardant, par action du moulage, ses propriétés physiques primaires.

Le moulage fonctionne par transfert, de matière à matière, c’est un procédé technique avec son propre langage et ses marches à suivre. Pour se concrétiser, le moulage n’a pas besoin de passer par l’intellect, l’action d’empreinte se forme à travers la matière et non pas dans l’esprit de l’artiste. L’empreinte s’exclut du « style », l’objet moulé devient un double de son référent, sans passer par le filtre artistique de la *mimèsis*.

Le moulage me permet d’extirper de la réalité des objets choisis, sans être obligé de modeler ces derniers. Par la sélection d’objets, un premier travail artistique est amorcé. De plus, la technique du moulage me permet d’utiliser plusieurs matériaux pour tirer une copie : je peux ainsi mouler une statue en plâtre et en sortir un positif en plastique rouge. C’est aussi à travers cette permutation de matière que j’appose

---

<sup>13</sup>DIDI-HUBERMAN. Georges, *La ressemblance par contact, archéologie anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris, Les éditions de minuit, 2008. p121

mon idée, mon concept. Cette transformation dans la matière initiale est très importante dans mon processus de création, et j'aurais l'occasion d'y revenir en détail dans une section suivante de ce mémoire.

### 1.3.2. Rôle des objets

Il est primordial de mentionner ce que Danto a nommé *la transfiguration du banal* dans son ouvrage éponyme. Il y écrit ainsi que « *les œuvres d'art échappent aux contingences radicale de l'existence et qu'elles se situent dans le domaine très particulier qui s'élève au dessus de la vie ordinaire.* »<sup>14</sup> En d'autres mots il parle de la mutation de l'objet fonctionnel vers l'œuvre d'art, avec au passage la disparition de l'utilité première de l'objet. De manière paradoxale, l'œuvre d'art s'affranchit de l'objet, tout en étant son double, elle devient simulacre de son référent.

Dans l'exposition, les objets jouent deux rôles simultanément : ils sont *révélateurs* et *trompeurs*, ils sont des opérateurs symboliques liés au référent. Ainsi un vase a comme utilité première de contenir des fleurs mais une fois reproduit et installé dans l'exposition, cette utilité initiale devient triviale. Il *révèle* sa fonction originale par sa forme mais, devenu inutile dans ce cadre premier, il *trompe* le spectateur. Il devient ainsi une idée, il se transforme en « Art ». Comme le mentionne Rosalind Krauss dans son texte où elle élabore sur les fondements du signe par rapport aux collages cubistes : « Inlassablement, le clou est enfoncé : le collage cubiste échange le monde naturel et visuel des choses contre le langage artificiel et codifié des signes. »<sup>15</sup> Voici une citation qui démontre la mutation qui s'effectue dans ce jeu de l'art : l'objet

<sup>14</sup> DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989. p. 75.

<sup>15</sup> KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993. P. 190



initial devient le double de son référent appartenant maintenant au monde des signes, illustrant ainsi le passage du monde réel vers le monde intellectualisé de l'art.

### 1.3.3. Type/choix des objets

Baudrillard écrit dans l'introduction de son livre *Le système des objets* qu'il est presque impossible de faire une classification des objets, puisqu'il y aurait :

... presque autant de critères de classification que d'objets eux-mêmes : selon leur taille, leur degré de fonctionnalité... le gestuel qui s'y rattache... le moment du jour où ils émergent...<sup>16</sup>

J'utilise principalement des objets décoratifs, appartenant à la grande famille des « objets du quotidien ». Mais contrairement à la plupart des objets ayant des fonctions utilitaires, les bibelots, ornements et autres décorations ne sont pas *utilisées* pour effectuer des tâches précises autres que décorer. Ils servent plutôt à construire visuellement notre environnement. L'acquisition des objets de décoration est liée aux goûts personnels et constituent une forme d'extériorisation de ceux-ci.

Les objets que j'utilise viennent pour la plupart du grand monde du kitsch, du quétaine. Ce style correspond à l'absence de style à une négation de l'authentique. Il n'y a pas vraiment d'objet kitsch par définition, mais plutôt une manière kitsch de percevoir les objets, tout dépend de notre perception et notre niveau de culture.

L'objet perçu comme kitsch est avant tout un objet de consommation de masse, il est le simulacre d'une culture passée et digérée, il est une ombre de ce qu'a déjà été le « bon goût ». La citation qui suit est une définition du kitsch élaboré par Abraham

---

<sup>16</sup>BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1978. p. 8.



Moles dans son livre la *Psychologie du Kitsch* :

Le Kitsch est à ce titre essentiellement démocratique : il est l'art acceptable, ce qui ne choque pas notre esprit par une transcendance hors de la vie quotidienne, par effort qui nous dépasse – surtout s'il doit nous faire dépasser nous-mêmes. Le Kitsch est à la mesure de l'homme, quand l'art en est la démesure, le Kitsch dilue l'originalité à un degré suffisant pour la faire accepter par tous.<sup>17</sup>

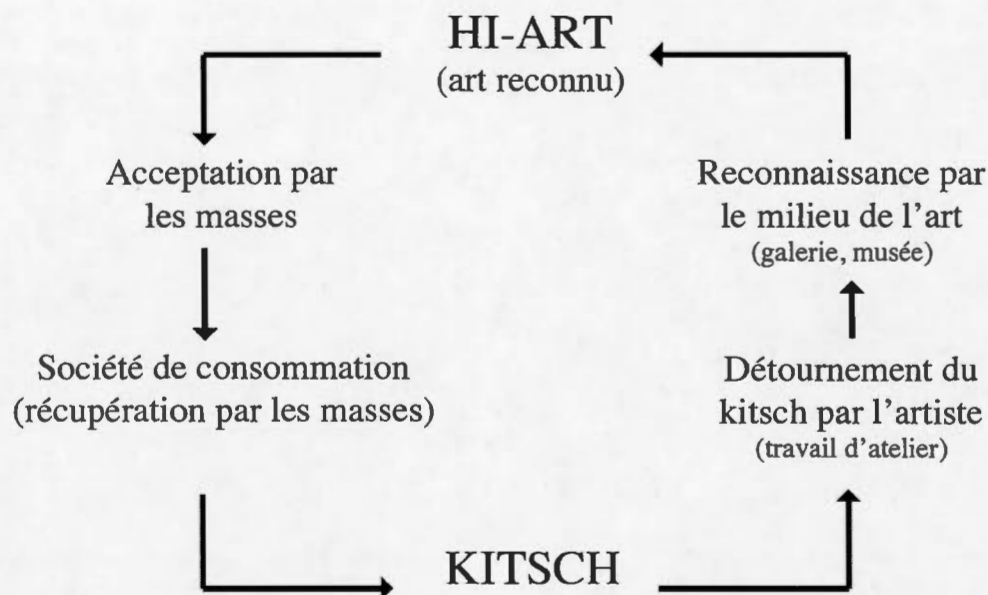
Cette comparaison entre art et kitsch, illustre bien les niveaux intellectuels entre l'objet perçu comme kitsch et l'œuvre d'art, le kitsch étant l'ordinaire et l'art l'extraordinaire. L'objet kitsch est une « bébelle » décorative évacuée de toute charge conceptuelle, elle est la copie de la copie de la copie produite dans une usine à l'autre bout de la planète représentant la norme, le goût ordinaire de *monsieur-madame-tout-le-monde*.

En profanant l'idée des représentations issues du classicisme gréco-romain et de l'art moderne, les objets kitsch que j'utilise soulignent la manière dont notre société a relayé ces symboles de puissance et de culture élitiste vers le mauvais goût, vers l'objet de surconsommation.

L'objet kitsch est à la base une forme d'art décoratif engendré par la banalisation des canons artistiques. Or, en m'appropriant ce type d'objet pour leur réinjecter une valeur « conceptuelle », je rebrousse le chemin fait par la culture du quotidien pour retourner à l'essence de la pureté artistique. Comme l'illustre le schéma suivant :

---

<sup>17</sup> MOLES, Abraham, *Psychologie du kitsch, L'art du bonheur*, Munich, Bibliothèque Médiation, 1971. p. 23-24.



#### 1.4. Emprunt : Appropriation et détournement

Depuis les dadaïstes en passant par le Jazz, le Pop Art et la culture Hip-hop, l'appropriation et le détournement sont partout. Utilisés dans les arts visuels mais aussi à d'autres niveaux de la culture, ces deux stratégies sont des notions bien répandues. Leur emploi relève à la fois de la copie et de l'emprunt. Ce sont des approches utilisées pour assimiler la société, son histoire et sa culture par les artistes de différentes disciplines. L'emprunt à plusieurs fonctions dans mon travail, entres autres celle d'élaborer des citations, des références et parfois des pastiches. La part qui m'intéresse le plus dans le processus d'appropriation d'un contenu produit par un tiers tient dans la capacité de rajouter du sens sur un discours déjà intégré dans l'image ou l'objet emprunté. La référence n'est pas complètement modifiée, elle est complétée d'un propos nouveau.

J'aime particulièrement l'exemple de « l'échantillonnage », technique d'appropriation musicale répandue dans le rap des années 80. Parfois, la totalité d'une chanson était reproduite sans permission. Dès lors que des rappeurs ont commencé à faire du profit avec ce genre de musique, de nouvelles lois sur les droits d'auteur ont vu le jour, encadrant ainsi l'utilisation de l'échantillonnage. Il y a des exemples célèbres comme la chanson de Vanilla Ice « Ice Ice Baby » où le début est une copie conforme de « Under Pressure », chanson initialement composée par David Bowie et Freddie Mercury.

L'appropriation et le détournement sont des stratégies proches de l'échantillonnage et des processus de copier/coller omniprésents dans notre société contemporaine. À leur manière, les artistes interprètent l'univers qui les entoure, utilisent les formes présentes pour les intégrer à leur travail. L'utilisation de ces références ouvre une discussion à l'intérieur d'un réseau de signes et de significations propres au monde de l'art. À sa manière l'artiste devient, comme le mentionne Nicolas Bourriaud, un DJ exploitant le bagage culturel et historique pour « remixer » le canevas qu'est l'art contemporain.

Le DJ active l'histoire de la musique en copiant/collant des boucles sonores. Mettant en relation des produits enregistrés. Les artistes, eux, habitent activement les formes culturelles et sociales. (...) Ce recyclage de sons, d'images ou de formes implique une navigation incessante dans les méandres de l'histoire de la culture.<sup>18</sup>

Dans ma pratique, l'appropriation est le terme que j'emploie pour le lexique de l'image et le détournement pour celui de la sculpture. Dans mon travail artistique, je m'approprie des images photographiques et je détourne des objets décoratifs. Pour

---

<sup>18</sup>BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, Monts, Les presses du réel, 2009. p.11.

moi ces deux termes techniques sont très semblables et font partie du même désir de copier la réalité, d'en faire le *copier/coller*, de transfigurer le réel.

#### 1.4.1. Appropriation

L'appropriation est par définition une action avec laquelle on prend possession, on se rend propriétaire de quelque chose. Ce qui m'intéresse dans l'action de m'approprier n'est pas le point de vue légal des droits d'auteur, mais plutôt le fait de prendre du contenu banal et de lui apposer, par l'entremise du dessin, le sceau de l'Art.

Les images que je choisis sont des scènes ou des juxtapositions de photographies représentant des fragments de la réalité. Par appropriation, je crée un nouveau contexte à l'image, je modifie ces références originales. Le changement de légende amène mes dessins dans un espace intemporel. En isolant et en reproduisant un sujet hors de son milieu, j'ouvre la possibilité, pour ce signe, de dire autre chose, cette fois dans le monde de l'art.

Prenons en exemple une de mes œuvres : TV Diner sur paysage (*figure 1*). Ce dessin de grand format consiste en la superposition d'un plat qu'on réchauffe au micro-onde et d'une station-service abandonnée. Deux images que l'on pourrait qualifier d'anodines quand elles sont séparées. Par contre, chaque image possède sa charge de sens et ses implications référentielles. Par l'appropriation d'image, je construis de nouvelles bases qui servent à la poursuite d'un raisonnement.

Ainsi, seulement dans l'image de fond, on va retrouver deux références fortes. Premièrement, la planéité de la pose et le fait qu'elle soit en noir et blanc nous permet de l'associer au courant du « style documentaire », répandu chez les

photographies documentaires du début du siècle dernier, et notamment à l'inventeur du terme : Walker Evans. Deuxièmement, cette image fait référence au travail de l'artiste pop américain Ed Ruscha, auteur d'un livre sur les stations-services américaines, *Twentysix Gasoline Stations*. Avec l'appropriation d'une image qu'on pourrait croire *simple*, on voit apparaître des références, qui ajoutent une strate supplémentaire au dessin. Pour moi, il ne s'agit plus de faire absolument du *nouveau* mais plutôt de surfer sur les citations et les références, de manière à ouvrir la discussion entre mes œuvres et le monde de l'art contemporain et ces paradigmes.

#### 1.4.2. Détournement

Les objets que je sélectionne viennent pour la grande majorité de bazars, de marchés aux puces, de magasins de seconde main. Ces objets décoratifs m'intéressent d'abord parce que les vendeurs ont voulu s'en débarrasser. C'est-à-dire que l'objet, le bibelot, n'est plus assez beau pour eux et ne remplit plus sa fonction première : celle de décorer. En l'achetant et en réactivant le pouvoir décoratif de l'objet, je transcende sa propriété fonctionnelle première pour l'amener au niveau d'œuvre d'art ou d'objet artistique. Nicolas Bourriaud a développé dans son livre *Postproduction* sur le détournement d'objets issus des marchés aux puces :

Le marché aux puces est donc le lieu où convergent des produits de multiples provenances, en attente de nouveaux usages [...] En hommage involontaire à Marcel Duchamp, il s'agit de donner « une nouvelle idée » à un objet. Un objet jadis utilisé conformément au concept pour lequel il a été produit trouve sur les étals du marché aux puces de nouveaux usages potentiels.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup>BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, Monts, Les presses du réel, 2009. p. 23.

En achetant un objet usagé et en l'amenant dans l'atelier, il perd sa fonction initiale pour devenir un médium muni de ces propres connotations. L'objet a dans l'atelier un potentiel artistique infini, il devient ainsi matière première pour construire une œuvre.

L'appropriation et le détournement sont des stratégies que j'appelle des *souches*, car elles forment les fondements de ma démarche artistique, la base sur laquelle mes œuvres sont ensuite construites. Ma créativité ne se développe pourtant pas seulement à partir de ces deux techniques. C'est dans le processus d'*assemblage* que le corps et la teneur conceptuelle de mon travail apparaissent. Cette technique associative consiste en la juxtaposition ou la superposition de plusieurs couches de sens. Que se soit dans le domaine des idées, des sens ou littéralement des objets artistiques, c'est à travers cette technique que se déploie toute la force sémantique et ironique de mon travail.

## CHAPITRE 2 : ASSEMBLAGE

Je m'efforcerai dans cette section du mémoire de démontrer comment, d'une manière personnelle, j'utilise la technique d'assemblage, par ailleurs déjà très répandue dans le monde de l'art. En comparant cette stratégie au langage et en illustrant comment elle procède par montage anachronique d'éléments disparates, je tenterai d'illustrer les enjeux de l'assemblage dans ma pratique. Mais tout d'abord, commençons par définir ce que le terme signifie.

Que ce soit à l'intérieur d'une œuvre ou entre diverses pièces d'une exposition, cette stratégie est, pour moi, une manière de relier des points entre différents éléments. La combinaison de leurs significations engendre alors un nouveau réseau de sens. Le terme assemblage ne désigne pas le montage pièce par pièce d'une œuvre, comme des Lego®, mais plutôt une action qui s'apparente à l'association, à la juxtaposition et à la superposition d'idées et de références.

Je mélange les codes en confrontant différentes familles d'œuvres et en faisant à la fois l'amalgame de la *mimèsis*, de l'installation, de sculptures, d'objets trouvés ou encore du dessin. Ces nouvelles œuvres combinatoires mixent les divers codes déjà implantés pour chacun des médiums en brouillant imperceptiblement les règles existantes pour organiser un nouveau discours produit par jumelage. C'est de cette manière que le potentiel discursif émerge de chaque œuvre. En utilisant une myriade d'objets et d'images appartenant à différentes sources, j'offre une nouvelle lecture, cette fois plus critique, qui se veut le reflet de notre civilisation occidentale. La démarche est critique, car j'élabore, dans le laboratoire des possibilités de l'assemblage, des manières de repenser ce qui paraît explicite. Tel un chercheur,



j'interroge les différentes composantes de ces constructions pour leur donner un propos inédit. Cette nouvelle épaisseur de sens métamorphose la réalité, rendant l'objet ou l'image dépositaire d'un nouveau propos, cette fois légèrement décalé. Je me donne comme mission de modifier notre perception habituelle, de sorte à rendre le réel poreux à de nouvelles idées.

Clément Greenberg a écrit une phrase inspirante concernant les différents niveaux de culture d'une même société:

Une seule et même civilisation peut produire deux choses aussi différentes qu'une poésie de T.S. Eliot et une chanson de bastringue, une peinture de Braque et une couverture du *Saturday Evening Post*. Toutes ces choses relèvent de la culture, elles en font manifestement partie et sont les produits d'une même société.<sup>20</sup>

Par assemblage, j'essaie de manipuler ces *choses* qui nous entourent pour organiser un simulacre de la réalité à travers les œuvres d'art. Plus précisément, j'utilise différentes *choses*, possédant chacune leurs références dans le réel pour les réorganiser selon mon point de vue personnel, et *simuler* ainsi une nouvelle lecture, un nouveau propos tricoté avec les mailles de la réalité.

Jusqu'ici, j'ai parlé des stratégies que j'utilise pour emprunter au réel, que ce soit par copie, *mimèsis*, appropriation ou détournement. Mais, il est important de mentionner que jamais l'élément arraché au quotidien n'est présenté seul, il est toujours associé à autre chose. Les photos sont souvent couplées avec du texte, lorsque mots et images se marient, ils se complètent et se complexifient mutuellement.

Les objets que je détourne, quand ils ne sont pas jumelés avec d'autres objets ou des

---

<sup>20</sup> GREENBERG, Clément, *Art et Culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1992. p. 90.



dessins, sont modifiés matériellement en gardant des indices de leur signification originelle. Par exemple le lion décoratif devient plus long, la corde molle devient dure, l'objet initialement en plâtre devient en plastique fluorescent. Le changement des propriétés matérielles de l'objet est une façon de produire un contre-point entre matérialité et fonctionnalité. L'objet perd ses propriétés pratiques, lorsque ses caractéristiques physiques primaires sont transfigurées. En manipulant simplement les attributs initiaux, je déplace son lieu d'appartenance de la vie courante vers le monde de l'art.

Trouver et créer ces « bricolages conceptuels » est la base de mon travail d'atelier, puisque c'est en joignant différents éléments qu'émerge un complexe réseau de significations. Comme l'a écrit Lévi-Strauss dans son livre *La science du concret* où il définit le concept du bricoleur, montrant comment il engage un dialogue avec ce qui l'entoure :

Regardons-le à l'œuvre : excité par son projet, sa première démarche pratique est pourtant rétrospective : il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire, ou en refaire, l'inventaire ; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait « signifier », contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser...<sup>21</sup>

Les ensembles que je produis sont des agglomérations de plusieurs œuvres différentes. Leur assemblage évoque automatiquement et spontanément différents états de perception.

---

<sup>21</sup> LÉVIS-STRAUSS, Claude, *La science du concret, La pensée sauvage*, Paris, Plon 1990. p. 32.

## 2.1. Assemblage comme langage

On peut voir les assemblages comme des phrases, comme un système de communication. Les œuvres d'art sont très proches du langage, car elles utilisent des référents connus : mot et phrase deviennent symboles et objets. Ceux-ci peuvent être lus de manière différente selon le contexte dans lequel ils sont présentés. Pour élaborer sur la méthode de communication et de réception des œuvres d'art, Michaud, utilise, dans son livre *Critère esthétique et jugement de goût*, le terme de « jeu de langage » qu'il emprunte à Wittgenstein :

Les idées qui reviennent le plus souvent à leur sujet est qu'ils sont des « système de communication » et qu'ils dépendent de modalités d'apprentissage chaque fois particulières selon les objets et les contextes ... En restant fidèle à ces idées, on peut soutenir alors qu'un jugement esthétique fait partie d'un jeu de langage d'évaluation et de communication.<sup>22</sup>

Le nouveau langage élaboré à travers l'œuvre reste définissable par les signes qui le constituent. Par exemple le vase placé sur un buste de style gréco-romain, garde sa signification de vase mais perd sa valeur fonctionnelle initiale pour devenir l'élément d'un tout constituant le « système de communication ». À travers cette nouvelle réalité qu'est l'œuvre d'art, le buste et le vase forment un tout, qui peut être perçu de différente manière selon le *background* du spectateur. Chacun possède ses propres références et expérimente les symboles différemment, dès lors, lorsqu'un des éléments constitutifs de l'assemblage est perçu autrement, le sens complet de l'œuvre change. Pour citer Marshall McLuhan : « Elle [la langue] ne repose pas sur la théorie, mais sur l'expérience ».<sup>23</sup>

<sup>22</sup> MICHAUD, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Pluriel, 1999. p. 70.

<sup>23</sup> MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias, Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, HMH, 1970. p. 87

## 2.2. Connu et inconnu.

Dans chaque œuvre, il y a toujours quelque chose qui nous échappe. Jamais n'est possible l'anticipation de toutes les significations qu'une œuvre pourrait posséder. Lors de la création, l'artiste développe une idée initiale, un propos et une ligne directrice. Mais n'est seulement visible qu'une partie du spectre de l'éventail des possibilités de lecture qu'amènera l'œuvre terminée. Pour moi, l'œuvre vacille entre le connu et l'inconnu : mon travail artistique se base sur des éléments du réel, les éléments constitutifs de l'œuvre sont facilement compréhensibles. La lecture se complexifie dans le fait de mettre plusieurs objets artistiques en corrélation, l'assemblage engendrant ainsi une forme d'inconnu. Cette dichotomie entre le connu et l'inconnu fait que les œuvres ne possèdent pas de contours rigides, mais appellent plutôt l'esprit à vaciller entre différents trains de pensées. Brandon Taylor, dans son ouvrage consacré au collage, s'exprime sur ces innombrables possibilités de lecture :

Mais pour l'heure, revenons à Apollinaire qui, au début de 1913, fut captivé par la soudaine arrivée de « vrais » objets dans l'œuvre d'art. Il donna à ce processus le nom d'énumération, un terme qui lui servait à évoquer le caractère brut du matériel du fragment entrant dans le collage, mais ce terme renvoyait aussi à la matérialité auto-déclarative des choses, à l'affirmation par un objet ou une surface de sa propre présence matérielle. « Au point de vue plastique, on peut trouver que nous aurions pu nous passer de tant de vérité, écrivait-il, mais cette vérité apparue, elle devient nécessaire... On ne choisit pas dans le moderne, de même qu'on accepte la mode sans la discuter. » Et il ajoutait : « Il n'est pas possible de deviner les possibilités ni toutes les tendances d'un art aussi profond et aussi minutieux. »<sup>24</sup>

Grâce à son potentiel significatif, l'œuvre d'art est ainsi utilisée pour générer de

---

<sup>24</sup> TAYLOR, Brandon, *Collage, l'invention des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2005. p. 21.

nouvelles idées.

### 2.3. Assemblage comme montage anachronique

On peut aussi faire un rapprochement entre les pièces issues d'assemblage et le montage cinématographique comme l'indique Benjamin : « *Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de la citation sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation très étroite avec celle du montage* ». <sup>25</sup> Cette extrait à inspiré l'auteure Hélène Bouchardeau dans un essai sur le montage où elle développe sur la réflexion de Benjamin et l'amène sur une autre piste :

Le montage, c'est-à-dire l'art de citer sans guillemets, d'arracher le texte à son contexte et de le retisser à partir des lambeaux déchirés de l'étoffe. Il s'agit donc d'interrompre le récit historique, en ce sens de bloquer le cours de l'histoire, en arrachant au passé et au présent leurs images pour les remonter ensemble. L'art du montage consiste à faire surgir des constellations. <sup>26</sup>

L'article de Bourchardeau a pour titre : *Le montage des constellations*. Le mot constellation est défini comme étant l'espace où s'entrechoque les temporalités, c'est en quelque sorte une cristallisation du temps : du passé et du présent. Dans mon travail d'association, les références et les citations sont décontextualisées et recontextualisées. J'utilise ainsi l'histoire de manière anachronique en créant un discours entre plusieurs époques qui s'interrogent, communiquent et se critiquent pour élaborer un nouvel espace-temps à l'intérieur de l'œuvre. Comme en parle Didi-Huberman dans son livre *La ressemblance par contact* :

[...] elle (composition temporelle) procède par anachronismes audacieux,

---

<sup>25</sup> BOUCHARDEAU, Hélène, été 2011, *Le montage des constellations*, Godard et Benjamin, Philosophe et philosophie au cinéma, récupéré de <http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=128>

<sup>26</sup> IBID

c'est-à-dire par montage de références historiques éventuellement contradictoires, mais dont la mise en relation dialectique – dans une conflagration où « l'Autrefois rencontre le Maintenant » - parvient à former une configuration inédite [...]<sup>27</sup>

Cette citation parle de l'anachronisme audacieux qui était fait par montage de différents moulages par certains artistes de la renaissance comme Donatello. Pour moi, l'œuvre d'art devient le filtre par lequel différentes époques communiquent, créant un nouvel idéal où l'histoire rencontre le présent, fossilisant ainsi les mythes, les signes et les cultures.

Ici nous pouvons faire le pont entre mon travail et celui de Danh Vo. Ce dernier, utilise beaucoup l'assemblage anachronique, mais contrairement à moi il s'en sert davantage pour avoir un point de vue critique face à certains enjeux socio-politique. Par citation, il dénonce le christianisme, la politique, la condition des réfugiées, etc. Mariant à la fois des références culturelles, sociales et personnelles, il élabore un chassé-croisé intellectuel qui déplace l'aura de l'œuvre, cher à Benjamin, vers des références historiques hermétiques. Certes, il est séduit par certains artéfacts et par des récits religieux et ces assemblages sont imprégnés d'une merveilleuse sensibilité, mais si le spectateur n'est pas informé de la provenance des objets utilisés, il ne pourra pas comprendre le point de vue que Vo cherche à illustrer. Il restera éternellement face à un mystère, face à une œuvre qui ne semble alors n'avoir d'autre fonction que celle d'être agréable à l'œil. De mon côté, en utilisant des références déchiffrables empruntées principalement à la culture nord-américaine, j'aide le spectateur en concoctant un assemblage de choses auxquelles il peut se référer.

---

<sup>27</sup> DIDI-HUBERMAN. Georges, *La ressemblance par contact, archéologie anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les éditions de minuit, 2008. p. 109

## 2.4. Anachronisme et ironie

J'utilise le montage anachronique principalement pour son potentiel ironique. Que se passe-t-il quand la statue de David rencontre le plastique de couleur fluorescente et a un poing fermé en guise de tête ? C'est ce type d'interrogation que je pose à travers l'assemblage.

Je me sers de cette notion d'anachronisme pour effectuer le montage non seulement entre différentes époques, mais entre différentes cultures. Ainsi les décorations extérieures typiques d'un pavillon de banlieue contemporain peuvent rencontrer le classicisme gréco-romain. Une serviette de plage au motif *tie-dye* rappelant la culture hippie peut être juxtaposée à une poterie artisanale. C'est cette dialectique, dont parle Didi-Huberman, qui élabore un dialogue entre différentes cultures, chacune possédant des codes et des règles spécifiques. Mon travail n'est pas seulement de bâtir autour de l'ironie que provoque de telle scène, mais aussi sur l'activation de ces montages hétéroclites à l'intérieur du monde de l'Art. C'est le *white cube* qui joue son rôle presque magique de transformation de ce qui se trouve à l'intérieur des murs de l'institution en Art. Je me base sur le pouvoir d'activation de la galerie défini par Brian O'Doherty dans son livre *White Cube L'espace de la galerie et son idéologie* :

... les choses deviennent art dans cet espace où de puissantes idées de l'art se concentrent sur elles. De fait, l'objet devient fréquemment le médium grâce auquel ces idées prennent corps et alimentent le débat... La dimension sacramentelle de cet espace se révèle alors clairement, et avec elle l'une des grandes lois projectives du moderniste : à mesure que le moderniste vieillit, le contexte devient le contenu. En un singulier retournement, c'est l'objet introduit dans la galerie qui « encadre » la galerie et ces lois.<sup>28</sup>

Ainsi mes œuvres utilisent à la fois les codes de chaque milieu auxquels ils sont

<sup>28</sup> O'DOHERTY, Brian, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, Eisteddfod, Pays de Galles, jrp|ringier, 2007. p. 36

empruntés, mais aussi aux codes institutionnels de l'art. La galerie amène du sérieux et augmente les couches de lecture. Car une fois dans le monde de l'art, l'objet ou l'image simples s'imprègnent des références de l'histoire de l'art. Cette manière de travailler l'anachronisme est très près du courant postmoderniste.

La postmodernité laisse émerger la pluralité des pratiques. Il n'y a plus une histoire de l'art linéaire comme durant le modernisme, mais davantage la coexistence au même moment de plusieurs productions artistiques aussi variées qu'elles peuvent l'être.

Lorsque Corey Arcangel détourne un jeu vidéo conçu pour la première console de jeu Nintendo, afin d'en faire une œuvre d'art, on sent aussi une certaine ironie. Il utilise les techniques informatiques de notre époque pour modifier des jeux vidéo désuets dans le but d'illustrer son regard critique face aux nouvelles technologies. Ce montage entre technologie moderne et passé proche cerne son propos face à l'obsolescence des supports médiatiques contemporains. C'est en insérant un point de vue actuel dans un support archaïque qu'il effectue un montage anachronique. Ce type d'assemblage entre *hi-tech* et *low-tech*, laisse transparaître une ligne directrice satirique, presque humoristique. On peut faire le lien avec mon travail quand j'utilise des procédés techniques anciens pour les imprégner de valeurs conceptuelles actuelles.



## CHAPITRE 3 : ATELIER ET EXPOSITION FINALE

Dans cette section du mémoire j'aborderai mon processus de création à l'intérieur de l'atelier. Je ferai un survol rapide des méthodes que je favorise, sans tomber dans les détails techniques du savoir-faire manuel. Il est important de mentionner que je ne suis pas dépendant d'une technique ou d'un médium en particulier, l'important étant pour moi de rendre l'idée tangible avec les moyens dont je dispose.

### 3.1.1. Méthode heuristique

Dans son livre *La ressemblance par contact* Didi-Huberman, élabore sur le processus de création de Rodin. Celui-ci moulait certaines parties de ces sculptures, afin d'avoir accès à une multitude de morceaux, comme des mains et des pieds en plâtres. Il pouvait les assembler rapidement pour former une nouvelle œuvre, créant ainsi sa gypsothèque personnelle. Cette gypsothèque, dans son atelier de Meudon, faisait office d'entrepôt où il pouvait piger de manière heuristique dans un vaste échantillons de fragments.

...l'œuvre in progress se voit moulée pour être immédiatement disséminée en une quantité considérable de « fragments nomades », comme dit Steinberg, qui sont autant de « parties interchangeables », autant d'éléments syntaxiques disponibles pour de nouveaux arrangements formels. Ce n'est pas au milieu de son propre musée que Rodin travaille, mais au milieu de son propre musée décomposé, de son propre musée démembré, où chaque membre se rend virtuellement



capable de former un nouvel organisme.<sup>29</sup>

Mon atelier est un vrai capharnaüm bourré d'objets disparates. Dans le même espace, les dessins côtoient des objets décoratifs, des fragments de sculptures fraîchement sorties d'un moule, des livres de photographies, etc. Ce lieu est mon propre marché aux puces, un entrepôt où tout est susceptible de devenir « objet artistique ». Lorsque j'y travaille, je procède souvent par assemblage heuristique, ayant tout à proximité, je peux aisément superposer des *choses* pour tester leurs interactions. Tous les éléments en ma disposition deviennent mes *fragments nomades*, ils ont le potentiel d'être introduits dans une œuvre s'ils me questionnent et me donnent envie de les tester dans un de mes travaux. J'essaie tout, je joue avec tout, j'expérimente tout, c'est de cette manière heuristique que se développe mes assemblages. Parfois, en essayant des juxtapositions, l'idée d'une œuvre plus complexe apparaît. C'est en étant entouré d'une abondance d'objets et d'images qu'arrive le déclic créatif, Didi-Huberman rajoute :

Dans l'usage de la gypsothèque, une fonction heuristique, voire combinatoire, de ce répertoire de formes capable de susciter un véritable autoengendrement de l'œuvre elle-même.<sup>30</sup>

### 3.1.2 Chaîne opératoire

La « chaîne opératoire », comme en parle une fois de plus Didi-Huberman dans son livre *La ressemblance par contact*, est en lien avec le travail d'atelier. C'est une manière de parler de l'apprentissage qu'on fait par essai/erreur. À force de travail, on élabore une technique personnelle à travers la matière : « La chaîne opératoire

<sup>29</sup> DIDI-HUBERMAN. Georges, *La ressemblance par contact, archéologie anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les éditions de minuit, 2008. P. 159.

<sup>30</sup> DIDI-HUBERMAN. Georges, *La ressemblance par contact, archéologie anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les éditions de minuit, 2008. p. 155.

désigne ici le système dynamique d'une synergie entre matière, outil, geste, mémoire et langage. »<sup>31</sup> Il s'agit d'une sorte de mémoire technique qui emmagasine l'expérience du travail de la matière et des différents médiums. C'est avec la « chaîne opératoire » que les dialogues entre matière, technique, savoir-faire, virtuosité, intellectualité et concept viennent se mélanger dans un processus à la fois heuristique et phénoménologique du travail d'atelier. L'œuvre devient à la fois signataire du métier artistique et du savoir-faire technique.

### 3.1.3. Transgression des techniques

Le savoir-faire technique est primordial dans mon travail d'atelier. Il est essentiel de préserver un équilibre entre le savoir intellectuel et la technique dans l'élaboration de l'œuvre d'art. Je ne suis pas esclave de la technique, mais j'aime la détourner dans le but de l'utiliser à ma façon. De la même manière que je m'approprie une image pour en faire un dessin, je peux mobiliser une technique, comme le moulage, pour l'adapter à mon propos, à mon protocole personnel.

Ainsi, le savoir-faire n'est pas utilisé de la même manière qu'un technicien ou qu'un artisan s'en sert. Il est incorporé dans ma propre *chaîne opératoire*, il est inclus dans mon parcours heuristique. Dans l'atelier, je peux tester les parois, les limites des différentes techniques, questionner leur potentiel et leur possibilité. De sorte de faire émerger des phénomènes différents de ce que le savoir-faire habituel produit. Mon but, en apprenant différentes techniques, est de les maîtriser pour ensuite pouvoir les transgresser.

---

<sup>31</sup> IBID p. 36

### 3.2. Tout n'est pas un sandwich : exposition finale

#### 3.2.1. Retour sur les expositions présentées durant ma scolarité

Durant les deux années de ma scolarité de maîtrise, j'ai eu la chance de présenter trois expositions solos et de participer à quatre expositions collectives. La plupart de ces événements présentaient un travail élaboré sur des bases antérieures à mon arrivée à la maîtrise où je ne faisais qu'effleurer mes problématiques actuelles. Dans tous les cas, ce n'étaient que les premiers soubresauts de ce qui sera présenté dans mon exposition finale.

J'avais pour habitude de présenter mes œuvres de manières très conventionnelles. Les dessins, suspendus au mur avec un bon recul de sorte à pouvoir les regarder en entier et les sculptures sur des socles dans l'espace pour pouvoir en faire le tour. Les deux médiums communiquaient ensemble certes, mais ils ne semblaient n'être en mesure que de s'envoyer la main en guise de bonjour, sans réelle discussion. La réussite technique et la virtuosité constituaient alors le cœur de l'évaluation qualitative de l'œuvre.

L'exposition collective *Collision 11* présentée à la Parisian Laundry à l'hiver 2015 a représenté une première esquisse de mon intention de projet pour mon exposition finale qui sera présentée à la galerie de l'UQAM. Grâce à cette vitrine, j'ai pu expérimenter le mixage du dessin et de la sculpture dans un contexte d'exposition publique. J'y ai présenté un trio d'œuvres de grand format confrontant la

bidimensionnalité et la tridimensionnalité (figure 2-3-4). Faute d'espace les pièces étaient alignées l'une à la suite de l'autre sur un grand mur, créant de la sorte trois univers distincts, trois tableaux différents. Chaque pièce comprenait des éléments sculpturaux placés devant des images elles-mêmes installées au mur. C'étaient, en quelques sortes, trois variations sur le même thème. Mon ambition était de cacher ou d'obstruer l'image avec des objets pour ainsi créer de petites scènes indépendantes. Le procédé m'a permis de tester comment, dans mon travail d'assemblage, peut se déployer l'alliage de techniques différentes. Ce projet, embryonnaire, témoignait de mon souhait d'assembler dans l'espace ce que j'avais l'habitude d'associer sur une même surface.

### 3.2.2. Contenu de l'exposition finale

En respectant l'approche d'emprunt au réel et les thèmes mentionnés dans le présent mémoire et toujours en travaillant par accumulation, je proposerai un assemblage qui prendra corps dans l'espace complet de la galerie. Chaque pièce présentée sera munie d'un dénominateur commun jouant le rôle de fil conducteur. Dans l'ensemble de l'exposition, les œuvres seront toutes liées soit formellement ou conceptuellement. Ici, il serait facile d'utiliser le mot *installation*, mais je le trouve parfois trop générique. J'aurais tendance à parler davantage de « mise en espace » d'œuvre, ou de scénographie d'exposition. L'emphasis sera mise sur l'exploration de nouveaux dispositifs de présentation des œuvres. Je désire que l'œuvre unique, bien que témoignant d'un savoir-faire classique, ne soit plus jugée sur ce qu'elle montre, mais sur son sens dans l'exposition complète. Je reviens une fois de plus avec l'exemple du montage cinématographique où c'est en juxtaposant plusieurs plans que le sens émane de la scène.

L'exposition présentera une juxtaposition d'objets et d'images, la plupart des items exhibés seront faits main. Certaines œuvres deviendront le support pour d'autres œuvres, comme si tout devenait un socle : les dessins pour la sculpture, la sculpture pour l'image.

Mes dessins photoréalistes sont normalement vus comme les pièces centrales de mes expositions en raison de leurs tailles impressionnantes. Mon but, cette fois-ci, est de les doter de tablettes les masquant partiellement. Le fait d'utiliser un dessin comme support transgresse l'idée classique du dessin comme finalité, cette approche irrévérencieuse atténue l'*aura* traditionnel qui émane habituellement du dessin. Ce faisant, mon approche transgresse la convention du dessin unique et précieux. Presque tous les dessins seront obstrués, certains ayant même littéralement des vis les transperçant. En les maltraitant de la sorte, ils deviennent à la fois support et fragments d'une œuvre plus grande. Ils perdent leur finalité d'œuvre unique pour prendre docilement place dans un territoire plus grand, celui de l'exposition. Les seules images, perceptibles en entier, seront des photographies imprimées sur des supports tels que des vases en porcelaine, du papier fait main et du tissu. Ironiquement, les dessins photoréalistes illustrant la virtuosité seront cachés aux dépens de photos imprimées mécaniquement, focalisant l'attention ailleurs que sur le savoir-faire de l'artiste.

L'objet est de cette manière animé par des références photographiques, dont il est maintenant recouvert. Ils ne jouent plus simplement le rôle de signifiant, mais remplissent aussi la fonction de support. Un dédale entre objets et images se forme, amenant ainsi un niveau juste assez subtil de confusion pour que l'esprit du spectateur vacille d'une idée à l'autre en regardant les différentes pièces de l'exposition.

Concrètement, dans l'exposition il y a une pièce qui illustre bien le foisonnement de sens et mes propos face au montage anachronique de références. Elle a pour titre : *Si vous n'aimez pas la plage*, (figure 5) œuvre constituée principalement d'un papier ayant appartenu à Albert Dumouchel, ce dernier est fait main avec de véritables papillons et de véritables feuilles d'arbre. Cette relique est encadrée et a d'imprimer sur sa vitre une citation de Jean-Luc Godard tiré du film *À bout de souffle* : "*Si vous n'aimez pas la plage, si vous n'aimez la montagne, si vous n'aimez pas la ville... Allez vous faire foutre !*". Ou encore, je peux donner l'exemple de l'œuvre *A.W.A. (Amphore With Attitude)* (figure 6) qui est une la réplique fait main d'une amphore antique, mais qui a comme ornement une myriade de signes de gang de rue appartenant à plusieurs clans du crime organisé. De plus son titre fait référence au premier groupe de « gangster rap » américain N.W.A (Nigger With Attitude).

### 3.2.3. Problématique et enjeux

À travers l'exposition mon but est d'aplatir la combinaison objet et image, pour faire éclore un tout cohérent. L'objet devient support pour des images photographiques et les images, surtout les dessins, deviennent supports pour des objets sculpturaux. L'objet quotidien, une fois dans le monde de l'art, perd sa fonction initiale. Mais en l'habillant d'images, il devient doublement indiciel, renvoyant à la fois vers sa fonction primaire et vers les signes auxquels sont associées les photographies. Ces signes sont aussi variés que des explosions, des volcans en éruption, des signes vernaculaires de gang de rue ou encore des papillons, chacun joue son rôle référentiel et aide à ne pas tomber dans une certaine rigidité du point de vue unique. L'objet artistique, donne alors plus d'indices que sa provenance et sa fonction. Il perd sa fonctionnalité certes, mais acquière ainsi une force conceptuelle, car il est maintenant vêtu de symboles renvoyant vers autre chose que la relation physique

qu'il possède avec son référent. Cette manière de brouiller la relation signifiant/signifié et son rapport à l'index amène les œuvres, bâties par assemblage, vers une floraison de sens. En montrant simultanément plusieurs angles qui suggèrent différentes interprétations, mon but est d'établir une certaine forme d'anachronisme ou les catégories n'ont plus d'importance.

Les photographies ne seront pas utilisées crues en guise d'ornementation esthétique, elles représenteront des signes appartenant à diverses couches de la société. Pour marquer ces affiliations sociales, je mobiliserai des citations aussi variées que des références théoriques universitaires, le monde des gangs de rue ou encore des abréviations lexicales contemporaine. Je juxtaposerai ces différents univers pour élaborer une sorte de « micro-culture » à l'intérieur de la galerie. Déployées dans l'espace et à travers différent médium, ces « images-signes » laisseront transparaître ma réflexion ironique face à notre iconophilie actuelle.



## CONCLUSION

### Retour sur le mémoire

Ce texte d'accompagnement m'a permis de plonger dans les méandres de mon processus de création. Au fil des lectures et de l'écriture, ma pensée, qui au départ était vague et diffuse, est tranquillement devenue tangible et claire. L'expérience a été pour moi enrichissante et c'est un privilège d'être accompagné pour faire l'arborescence de son processus de création en détail. Je pense avoir acquis certaines clefs théoriques qui me permettront d'avoir un propos plus éclairé. Cette nouvelle confiance dans les fondements de mon travail se répercute déjà dans mon travail d'atelier. Je sens que je laisserai à l'avenir une plus grande place à certains questionnements et à l'expérimentation.

La théorie est une partie importante de la maîtrise, elle aide à tracer un portrait global du monde de l'art et de ces enjeux. Mais cette théorie est parfois difficile à appliquer au travail d'atelier. Pour moi, les concepts doivent pouvoir se comprendre et se transmettre clairement. Dans le but de garder une zone d'incertitude propice à la spontanéité du travail d'atelier.

### Bilan

La rédaction du mémoire m'a permis de comprendre que ma source d'inspiration première se situe dans le réel. Cela m'a aussi permis de découvrir et d'approfondir les stratégies que je mobilise pour emprunter. Je pense avoir réussi à démythifier

plusieurs aspects encore flous dans mon travail artistique. Par exemple, c'est à travers le choix des objets et des images que je m'approprie et détourne, processus qui constitue la première étape de mon cheminement créatif. Ensuite, ces fragments du réel sont utilisés pour former des assemblages plus complexes. De cette manière, j'ai cerné comment l'ironie émane de mes œuvres, c'est-à-dire par montage anachronique de références diverses. L'amalgame qui se crée illustre ma vision satirique des différentes couches de notre culture nord-américaine.

### Ouverture et sculpture

Ce texte m'a permis de cerner d'une manière plus nette les contours et les implications de ma démarche artistique. Maintenant, étant muni de bases tangibles sur lesquelles bâtir, je peux entrevoir, entre les branches de la création, les possibilités que peuvent apporter mes questionnements artistiques.

La sculpture est une pratique que je n'avais pas approfondie avant ma scolarité de maîtrise. C'est une technique qui permet d'être plus versatile et d'utiliser un éventail plus grand de références et de citations. Avec des techniques comme le moulage, que j'ai approfondi lors de mon passage à la maîtrise, j'ai maintenant la possibilité d'effectuer l'empreinte du réel. Celle-ci amène un rapport au signifiant ailleurs que la représentation. Sans pouvoir dire ce que me réservera l'avenir, je pense que la sculpture restera dans mon processus de création et prendra lentement une place plus importante que le dessin.

Je trouve que le potentiel d'assemblage est plus intéressant en sculpture. Le fait de ne pas être cloisonné à une surface plane multiplie les possibilités. Je crois que c'est pour cette raison que je cherche à déborder de l'espace de la feuille de papier et que je

traite, dans mon exposition finale, le dessin comme un support pour la sculpture. Comme si une surface plane n'était pas assez vaste pour contenir mon univers, maintenant je cherche à envahir l'espace de la galerie.

## BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahier du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, 184 p.

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1978, 288 p.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, 234 p.

BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 495 p.

BOUCHARDEAU, Hélène, été 2011, *Le montage des constellations, Godard et Benjamin*, Philosophie et philosophie au cinéma, récupéré de <http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=128>

BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, Monts, Les presses du réel, 2009, 93 p.

DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, 322 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact, archéologie anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les éditions de minuit, 2008, 379 p.

GREENBERG, Clément, *Art et Culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1992, 301 p.

KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, 358 p.

LACOSTE, Jean, *Qu'est-ce que le beau ? : les aventures de l'esthétique*, Borduas, Paris, 2003, 271 p.

LÉVIS-STRAUSS, Claude, *La science du concret, La pensée sauvage*, Paris, Plon 1990, 347 p.

MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias, Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, HMH, 1970, 377 p.

MICHAUD, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Pluriel, 1999, 113 p.

MOLES, Abraham, *Psychologie du kitsch, L'art du bonheur*, Munich, Bibliothèque Médiation, 1971, 219 p.

NADON, C, (2009). *Le rôle de la mimèsis dans les théories critiques de l'art contemporain*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.

O'DOHERTY, Brian, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, Eisteddfod, Pays de Galles, jrp|ringier, 2007, 208 p.

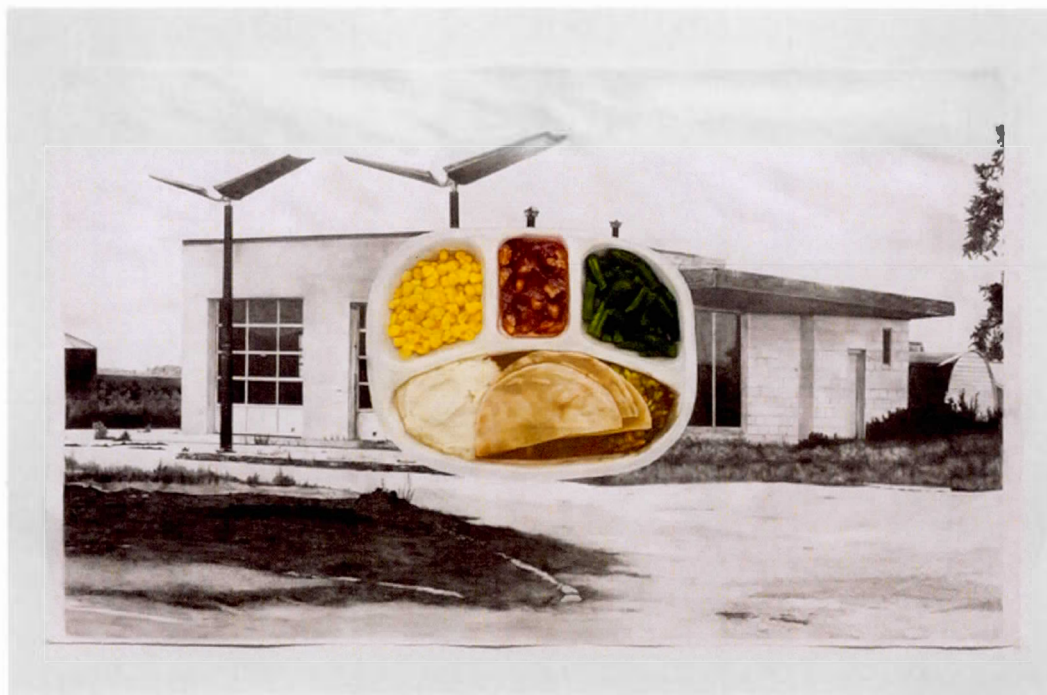
TAYLOR, Brandon, *Collage, l'invention des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2005, 224 p.

TIEGHEM, Jean-Pierre van, *Hyperréalisme maîtres américains & européens*, Brachot, Bruxelles, 1973, 167 p.

SUNTAG, Susan, *Sur la photographie*, Éditions du Seuil, France, 2008, 280 p.

Histoire de l'hyperréalisme / Dossier art. Récupéré de  
<http://www.hyperrealisme.net/histoire.html>

Figure 1



TV Diner sur paysage, 2013. Crayon de bois et plomb sur papier, 135 x 260 cm.

Figure 2



DRAG N' DROP ou les militants pour la porosité. Plomb, papier, plastique et bois, dimension variable.



Figure 3



Der Teufel schiebt immer auf den größten Haufen (Ça sonne bien un tritre en allemand), 2015. Pastique, bois et tissu. Dimension variable.

Figure 4



Encore une autre déclinaison, 2015. Plomb, papier, céramique et bois. Dimension variable.

Figure 5



Si vous n'aimez pas la plage, 2015. Papier fait main avec papillons et feuilles d'arbres et impression sérigraphique. Dimension 65 x 80 cm.

Figure 6



A.W.A. (Amphore With Attitude), 2015. Céramique sous plexiglass. Dimension variable.